*Krzysztof Olszewski*
Kraków

# *Elegia na śmierć żony* Kakinomoto no Hitomaro a problem przekładalności poezji starojapońskiej

Problem tłumaczenia poezji dawnej i wierności tłumacza wobec oryginału był już wielokrotnie poruszany na konferencjach naukowych i w literaturze przedmiotu. W tym miejscu chciałbym polemizować tylko z jednym sformułowaniem, które zamieścił prof. Jerzy Pieńkos (odnośnie tłumaczenia dzieła literackiego) w swojej pracy *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*[1]. Cytuję:

Dobrym tłumaczeniem można nazwać takie, które przekazuje tekst, tj. jego słownictwo, składnię, styl tak, jak zrobiłby to tłumaczony autor, gdyby jego językiem ojczystym był język tłumacza, a nie jego własny.

Jestem przekonany, że w ten sposób może co najwyżej dojść do spolszczenia obcojęzycznego dzieła literackiego, jego imitacji, a nie przekładu. Uważam, że powyższą myśl należałoby sparafrazować w następujący sposób: dobre tłumaczenie ma miejsce wtedy, kiedy przekazuje w języku tłumacza tekst tak, jak zrobiłby to tłumacz, gdyby jego językiem ojczystym był język autora, a nie jego własny.

To właśnie tłumacz musi być maksymalnie (na ile to tylko możliwe bez konieczności obniżenia wartości estetycznej przekładu) wierny językowi i poetyce oryginału, a nie odwrotnie. Tłumacz powinien wszakże starać się oddać w swoim języku nie tylko sens i obrazowanie oryginalnego utworu, lecz także jego fakturę, kompozycję, użyte środki stylistyczne.

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie o przekładalność poezji starojapońskiej, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii tłumaczenia obcych naszej poetyce tropów stylistycznych – mam tutaj na uwadze przede wszystkim tzw. *makura kotoba*

---

[1] J. Pieńkos, *Przekład i tłumacz we współczesnymświecie*, Warszawa 1993, s. 415.

(dosł. *słowa-poduszki*), określane też często w literaturze przedmiotu jako stałe epitety. Były to skonwencjonalizowane epitety o długości nie przekraczającej jednego wersu (czyli 5 lub 7 sylab), bazujące na grze słów, aluzjach do ówczesnych wierzeń, obyczajów, itp. Przeprowadzona przeze mnie analiza starojapońskiego oryginału *Elegii na śmierć żony* autorstwa Kakinomoto no Hitomaro[2] w zestawieniu z przekładem tego wiersza na angielski i rosyjski[3] ma także za zadanie pokazać, co z oryginalnej faktury utworu udało się uratować tłumaczom, a gdzie natomiast należy widzieć ich porażkę (czy też może świadomą rezygnację). Pozwoli to również naświetlić kwestię stereotypu myślenia o przekładzie poezji starojapońskiej, przy którym stykamy się nie tylko z odmiennością kulturową i światopoglądową, ale przede wszystkim z krańcową odmiennością faktury, powierzchniowej tkanki utworu, tak trudną do oddania w tłumaczeniu.

Wielu badaczy twierdzi, że *makura kotoba* uległy konwencjonalizacji w poezji starojapońskiej i stanowiły czysty ozdobnik, nie będąc w żadnym wypadku kreatywne. Niezupełnie zgadzam się z tym poglądem. Wprawdzie opracowano w Japonii szereg słowników i katalogów tych tropów stylistycznych, wśród których największą rzetelnością odznacza się fundamentalna praca *Makura kotoba no kenkyū to shakugi* (Studia nad *makura kotoba* i ich interpretacja) autorstwa Fukui Kyūzo z 1927 roku. Autor podaje tam ponad 1300 skonwencjonalizowanych słów-poduszek wraz z wyrazami, które mogły określać. Całkowitej konwencjonalizacji *makura kotoba* przeczą jednak następujące fakty: dość swobodne łączenie się tych tropów w późniejszym okresie rozwoju poezji japońskiej z nowymi rzeczownikami (szczególnie w okresie redagowania antologii *Shinkokinshū*, czyli pod koniec XI wieku), wchodzenie *makura kotoba* w relacje semantyczne również z derywatami (np. *ashihiki no yama* 'góra wyciągająca nogi', ale *ashihiki no yamadori,* gdzie *yamadori* 'bażant') i wreszcie zjawisko, które mogło zaistnieć chyba tylko w kulturze pisma ideograficznego – powiązanie z metaforą na podstawie błędnej (wywodzącej się z etymologii ludowej) reinterpretacji semiografiki danego leksemu. Prócz tego często stałe epitety (lub ich część – na zasadzie figury poetyckiej zwanej *kakekotoba*) stanowiły grę słów, która stawała się podstawą do zbudowania kolejnej metafory czy porównania.

[2] Kakinomoto no Hitomaro (ok. 660-710) uważany jest za jednego z największych mistrzów „długiej pieśni". Jak zgodnie twierdzą krytycy, jego *chōka* przesycone są lirycznym nastrojem i bardzo subtelnym, wyszukanym opisem uczuć, wyrażonym artystycznym, obfitującym w tropy stylistyczne językiem.

[3] Tekst oryginalny utworu oparto na wydaniu: *Man'yōshū*, t. 1: *Kōdansha*, red. Nakanishi Susumu, Tokio 1978, s. 149-150. Przekład rosyjski autorstwa Boroniny podaję za: I. Boronina, *Poetika kłassiczieskowo japonskowo sticha (VIII-XIII w.)*, Moskwa 1978, s. 165-168. Natomiast angielskie tłumaczenie Donalda Keene'a zostało zamieszczone w: D. Keene, *Anthology of Japanese Literature*, t. 1, Tokio 1956, s. 27-29.



Wiersz *Elegia na śmierć żony*, autorstwa Kakinomoto no Hitomaro jest jednym z dłuższych wierszy w antologii *Man'yōshū* (czyli *Zbiorze dziesięciu tysięcy liści*, powstałej około 780 roku) – liczy sobie 321 sylab w 53 wersach, w większości regularnych: naprzemiennie 5 i 7 sylabowych (choć pięć razy pojawiają się niedomiary o długości 6 sylab i dwukrotnie wersy 8-sylabowe, co zresztą było charakterystyczne dla starszej warstwy utworów w antologii *Dziesięciu tysięcy liści*). Utwór ten wchodzi w skład cyklu elegii, znajdujących się w drugiej księdze antologii, spośród których do najbardziej znanych utworów Hitomaro należą *Elegia na sprowadzenie zwłok księcia Takechi*, czy też *Elegia do trupa znalezionego na plaży w Samine, w prowincji Sanuki. Elegia na śmierć żony* została zamieszczona pod numerem 207 w *Man'yōshū* i zawiera następujący tytuł: *Kakinomoto Ason Hitomaro no tsuma mimakarishi ato ni isachi kanashimite tsukureru uta* (Pieśń napisana przez Kakinomoto no Hitomaro, wylewającego krwawe łzy po śmierci swojej żony).

Utwór należy do gatunku literackiego zwanego 'długą pieśnią' *nagauta* (przy sinojapońskim odczytaniu ideogramów: *chōka*), składającą się z wielu, naprzemiennie powtarzających się wersów 5- i 7-sylabowych i końcowego, zamykającego wersu o długości 7 sylab. Ponieważ sylabizm i rytm powstały wskutek alternacji wersów o ustalonej długości były jedynymi czynnikami decydującymi o budowie wiersza starojapońskiego, wymuszało to dość monotonny układ, gdzie para wersów stanowiła składniowo jedną frazę (np. rzeczownik w funkcji przydawki z poprzedzającym go epitetem). Frazy te z kolei były łączone ze sobą za pomocą spójników, czy też (zwłaszcza później w 'krótkiej pieśni' *tanka*) często bezspójnikowo. *Nagauta* cechuje przewaga partii o charakterze refleksyjnym, czy epickim (stąd

Melanowicz stwierdza, że znajdowały się one na pograniczu epiki i liryki). Gatunek ten przeżywał apogeum swojego rozkwitu w epoce redagowania *Man'yōshū*, by odejść całkowicie w zapomnienie w X wieku. Później formę 'długiej pieśni' odnajdujemy już tylko w śpiewnych recytatywach teatru *nō* i w dramatach mieszczańskich *kabuki*.

Cały utwór składniowo jest jednym długim zdaniem wielokrotnie złożonym współrzędnie i podrzędnie z tzw. formą prenominalną czasownika, zamykającą ostatnią frazę *sode zo furitsuru*[4]. Jednak biorąc pod uwagę wykładniki tematu *-wa* można mówić o dwóch częściach tej elegii – w pierwszej tematyzacji uległo wyrażenie *Karu no michi* 'droga do Karu'[5] (z poprzedzającą metaforą *ama tobu ya* 'niebem lecące'); w drugiej natomiast tematem jest *nabikishi imo* 'uległa [mi] żona' (wraz z poprzedzającym porównaniem *okitsu mo no* 'jak wodorosty na otwartym morzu')[6]. Wydaje się, że tematyzacja jest jednym z kluczy do zrozumienia struktury tego utworu i sposobu konceptualizacji przeżyć podmiotu lirycznego. Cała pierwsza część elegii (aż do frazy *okitsumo no nabikishi imo wa*) jest statycznym opisem sytuacji podmiotu lirycznego przed otrzymaniem wieści o śmierci ukochanej. Wspomina on, że choć przebywali z dala od siebie i musieli zachować łączące ich uczucie w tajemnicy ('w ukryciu'), to jednak byli pełni ufności, jak pasażerowie wielkiego statku w to, że kiedyś w przyszłości będą mogli się spotkać. Droga do Karu

[4] Czasowniki *furu* (wraz z wykładnikiem aspektu dokonanego) przybrał tutaj formę prenominalną – zamiast finitywnej *furitsu* – ponieważ mamy w tym miejscu do czynienia ze zjawiskiem *kakarimusubi* (rodzaj składni rządu determinowanej m.in. przez partykułę emotywną *zo*).

[5] Oryginał nie informuje nas, w którym kierunku przebiegała konceptualizacja – czy była to droga do Karu, czy z Karu? Najbliższe tekstowi Hitomaro byłoby sformułowanie 'droga Karyjska' (?). Karu to miejscowość w prefekturze Nara, w pobliżu miasta Kashihara. Tradycja podaje, że swoje rezydencje mieli tam cesarze Itoku i Ōjin. W czasach Kakinomoto no Hitomaro Karu było ważnym ośrodkiem handlowym, połączonym bezpośrednim traktem ze stolicą – Fujiwarakyō.

[6] Słowo *tsuma* 'żona' pojawia się tylko w tytule utworu (a skądinąd wiadomo, że tytuły były późniejszym dodatkiem ze strony kompilatorów antologii). Właściwie nie wiadomo, czy chodzi o żonę Hitomaro (wiemy z innych źródeł, że poeta miał dwie żony, lecz obydwie były znanymi poetkami – tu natomiast mowa o kobiecie niższego pochodzenia, która bywała na targu – chłopka?), czy też o jego kochankę. Charakterystyczne jest jednak, że poeta mówi o niej w sposób bardzo intymny, pieszczotliwy *wagimoko* 'moje kochanie' (dosł. 'moja siostrzyczka'). Powyższy dylemat różnie rozwiązali tłumacze: w przekładzie rosyjskim Boronina pisze *милая моя*, gdy natomiast w przekładzie angielskim mamy konsekwentnie *my wife*.



– miasta jego ukochanej – jest dla poety (który przecież musiał przemierzać ją wielokrotnie) tłem, pretekstem do podróży w sensie psychologicznym, mentalnym w krainę jego wspomnień (zresztą bardzo licznie użyte są w tej pierwszej części utworu słowa związane z podróżowaniem, np. *iku* 'iść, jechać', *au* 'spotkać się', *ōfune* 'wielki statek'). Druga część utworu charakteryzuje się zupełnie odmiennym nastrojem i symboliką. W przeciwieństwie do części pierwszej, druga jest zdecydowanie dynamiczna, o czym świadczy trzykrotne użycie trybu świadka i dwukrotnie pojawiający się wykładnik aspektu dokonanego. Tryb świadka, zarezerwowany w starojapońskim do opisywania przeszłych wydarzeń, które minęły bezpowrotnie, pojawia się w utworze właśnie przy czasownikach odnoszących się do zmarłej żony poety. W drugiej części wiersza mamy także do czynienia z bardzo wyraźną symboliką śmierci (poprzez użycie takich czasowników jak: *kurenuru* 'zgasła', *kumogakuru* 'zniknęła w chmurach', *sugiteiniki* 'odeszła, szczezła jak jesienne liście'. Częste są też tutaj odwołania do sfery religijnej – np. *azusayumi* 'brzozowy łuk' (który w ówczesnej Japonii był głównym rekwizytem szamanek – przez trącanie cięciwy wywoływały one ducha osoby zmarłej lub żyjącej), czy też opis potrząsania rękawami (potrząsanie rękawami i wywoływanie imienia powodowało przywołanie ducha danej osoby, co miało ją zmusić do rychłego powrotu). Jednak cały artyzm Hitomaro przejawia się w użytych przez niego tropach stylistycznych, grach słów, wykorzystaniu wieloznaczności, czyli w tym wszystkim, co stanowi największą trudność dla tłumaczy (i z czego – pod pretekstem nieprzekładalności – najczęściej oni rezygnują). Zobaczmy, za pomocą jakich środków wyrazu konstruuje poeta nastrój spokojnego, pełnego ufności w rychłe spełnienie marzeń życia i jak skontrastował później ten obraz z wrażeniem szoku wywołanego wiadomością o zgonie jego najmilszej i bardzo plastycznie odmalowaną w drugiej części elegii pogłębiającą się żałobą, aż do kompletnej rezygnacji i odprawienia ceremonii pogrzebowej.

Część pierwsza (statyczna) utworu

1. *ama tobu ya*
   *Karu no michi wa*

Metafora zbudowana na bazie podobieństwa dźwiękowego pomiędzy słowem *kari* 'dzikie gęsi' (tutaj wyrażone peryfrazą *ama tobu ya* 'Ach! Lecące po niebie') a nazwą własną miejscowości *Karu*. Metafory oparte na kodzie hermeneutycznym są najtrudniejszym wyzwaniem dla tłumacza. Boronina spróbowała zrekonstruować leksykalną warstwę tej figury poetyckiej, pisząc: *гуси по небу летят... путь ведет в Кару* 'lecą gęsi po niebie... droga wiedzie do Karu', w wyniku czego otrzymujemy dwa niezależne zupełnie od siebie obrazy poetyckie (choć z drugiej strony w pewnym stopniu uratowany zostaje w ten sposób topos ptaka – posłańca miłości, tak charakterystyczny dla poezji starojapońskiej). Donald Keene z kolei obszedł się bezceremonialnie z tą *makura kotoba*, przekładając cztery pierwsze wersy oryginału za pomocą zdawkowego: *since in Karu lived my wife*. Należy też zauważyć, że w żadnym z analizowanych przekładów nie ma wyraźnej tematyzacji wyrażenia 'droga do Karu' – wskutek tego ginie dwudzielna kompozycja *Elegii...* i tłumaczom nie udaje się uratować bardzo istotnego kontrastu 'droga do Karu' – 'ukochana, która zgasła, odeszła'. W moim przekładzie postanowiłem zrezygnować z wierności leksykalnej, ale odtworzyć hermeneutyczny schemat oryginalnej metafory, opierając ją na asocjacji: *Kare* (potencjalnie możliwa, w każdym razie dopuszczalna fonologicznie w języku polskim nazwa miejscowości) – *kare* (konie), stąd też:

*Stoję na drodze do Karych*
*Galopujących doliną*
*Do wsi, gdzie mieszkała*
*Moja najdroższa!*

2. *wagimoko ga*
*sato ni shi areba*

Zdanie okolicznikowe przyczyny, określające kolejną frazę. Charakterystyczną cechą *Elegii...* są bardzo intymne, w starojapońskim zarezerwowane wyłącznie dla kochanków zwroty, za pomocą których podmiot liryczny wypowiada się o swojej żonie: *wagimoko* (etymologicznie: *wa ga imoko* 'moja siostrzyczka') było bardzo czułym określeniem, którego używał mężczyzna wobec swojej kochanki. Ten poziom intymności ginie w zupełności w przekładzie angielskim – zastąpiony przez suche *my wife*. Wierniejsza oryginałowi jest Boronina, używając konsekwentnie *милая моя*.



3. *nemokoroni*
*mimaku hoshikedo*

Figura poetycka oparta na dwuznaczności słowa *nemokoroni* – jako przymiotnik znaczyło 'czuły, serdeczny' (także 'intymny' i to znaczenie najbardziej pasuje do opisu spotkań z ukochaną), natomiast jako rzeczownik oznaczało stosunek płciowy – stąd powyższą frazę można tłumaczyć jako 'chciałem się z nią widywać na osobności' lub 'chciałem się z nią widywać, by się z nią kochać'[7]. Taką grę słów umożliwia wielofunkcyjny sufiks *-ni* (z jednej strony używany do tworzenia przysłówków od tematu przymiotnika, z drugiej po rzeczowniku wyrażał cel działania, określanego przez czasownik). Siatka aluzji erotycznych jest dość precyzyjnie konstruowana w pierwszej części utworu. Niestety, dwuznaczność ta zniknęła w przekładach: po angielsku mamy *I wished to be with her to my heart's content*, natomiast w rosyjskim tekście zaledwie *всем сердцем встречи с ней желал*. W tym miejscu zdecydowałem się na wyjaśnienie gry słów *explicite* – tylko dlatego, by zachować całą siatkę aluzji erotycznych: *czule ją pieścić pragnąłem, lecz...*

4. *yamazu yukaba*
*hitome o ōmi*
*maneku yukaba*
*hito shirinu bemi*

Zbudowane na zasadzie paralelizmu składniowego dwa okresy warunkowe nierzeczywiste – faktycznie podmiot liryczny nie odwiedzał ukochanej ani bezustannie, ani często. Obaj tłumacze zatracają paralelizm składniowy, Boronina w dodatku zmienia okresy warunkowe w zdania twierdzące: *Но без конца ходить, От глаз скрываясь людских, не мог. И посещал ее не часто, Чтобы молва об этом не пошла*. Wierniejsze wydaje się: *gdybym bez przerwy do niej cho-*

[7] Powyższy sposób odczytania uzasadnia także kolejna metafora *sanekazura nochi mo awamu*, gdzie nazwa własna rośliny *sanekazura* (Kadsura japonica) pozwala na etymologię ludową typu: *sane* 'spać ze sobą' + *kazura* 'bluszcz'.

*dził, zbyt wiele oczu by nas widziało. Gdybym zbyt często do niej chodził, ludzie by się zwiedzieli.*

5. *sanekazura*
*nochi mo awamu to*
*ōfune no*
*omoitanomite*

„Piętrowa” figura stylistyczna składająca się z jednej metafory i dwóch porównań. *Sanekazura* (odmiana bluszczu) jest metaforą do wyrażenia *nochi mo awamu* ‘później się spotkamy’ (ponieważ gałązki bluszczu też kiedyś się spotkają, splotą ze sobą). To z kolei w całości jest porównaniem do czasownika *omoitanomu* ‘ufać, polegać’, do którego zresztą odnosi się też kolejne porównanie *ōfune no* ‘[polegać] jak na wielkim statku’. Donald Keene zrekonstruował tylko drugą część tego tropu stylistycznego: *I cherished her in my heart, looking to aftertime when we should be together, and [I] lived secure in my trust as one riding a great ship.* O wiele bliższa oryginałowi okazała się tłumaczka rosyjska: *ветвями нежными плюща мы встретимся опять, все думал. и, как на большой корабль, с надеждой уповал.* Żaden z tłumaczy nie pokusił się jednak o próbę oddania gry słów zawartej w nazwie *sanekazura* (pierwszy element *sane* był homonimiczny z formą łącząca czasownika *sanu* ‘spać ze sobą’, co jest podstawą do kolejnej analogii: bluszcz – ciała kochanków splecione ze sobą). Moja propozycja polega znowu na eksplikacji gry słów: *kiedyś się spotkamy – ramionami jak bluszczem oplotę twe ciało; tak myślałem, ufając jakbym płynął wielkim statkiem.*

6. *tama kagiru*
*iwakakifuchi no*
*komori nomi*
*koitsutsu aru ni •*

Figura stylistyczna złożona z metafory i porównania: *tama kagiru* ‘błyszcząca klejnotami’ (dosłownie: nefrytami) jest metaforą do wyrażenia *iwakakifuchi* ‘toń wodna, głębina otoczona skałami’, a to z kolei funkcjonuje jako porównanie do słowa *komori* ‘ukrycie’. Prócz tego znów dochodzi do głosu symboliczny kod erotycznych aluzji: słowo *tama* ‘nefryt’ symbolizowało kobietę, natomiast cza-



sownik *kou* (tutaj użyty w aspekcie progresywnym) oznaczał zarówno ‘tęsknić’, jak i ‘pragnąć (kogoś)’. W angielskim przekładzie jest tylko pół prawdy – przetłumaczona została tylko druga część tropu: *so our love remained secret like a rock-pent pool.* Natomiast dość dobrze udało się przełożyć ten trop Boroninie: *Сверкает жемчугом Меж скал пучина вод:Так втайне лишь Ее любил, но вот.* Moja propozycja polega znowu na eksplikacji kodu symbolicznego: *Ach! Moja perełka, co skrzy się, jak toń wód Otoczona skałami Tak w ukryciu chowałem Tęsknotę mą, uczuć żar!*

W tym miejscu zaczyna się druga część utworu, dla której pierwsza okazuje się być tylko tłem. Podkreśla to Hitomaro dodatkowo poprzez zastosowanie konstrukcji: *komori nomi koitsutsu aru ni* ‘gdy tak ukrywaliśmy naszą miłość’ z wykładnikiem aspektu progresywnego *-tsutsu* po czasowniku i końcówką *-ni* wskazującą na spacjo-temporalne zakotwiczenie w danym tle dalszych momentalnych zdarzeń. Tę dwudzielność utworu udało się w pewnym stopniu uratować Boroninie – por. *Так втайне лишь Ее любил, но вот*, natomiast w przekładzie angielskim ten dość ważny szczegół kompozycji uległ całkowitemu zatarciu, ponieważ o sekretności miłości mowa jest o wiele wcześniej: *So our love remained secret like a rock-pent pool; I cherished her in my heart, Looking to aftertime when we should be together, And lived secure in my trust As one riding a great ship.*

Część druga (dynamiczna) utworu

7. *wataru hi no*
*kurenuru ga goto*
*teru tsuki no*
*kumogakuru goto*

Obie frazy pełnią funkcję rozbudowanego porównania homeryckiego (‘jak słońce wędrujące po niebie zachodzi, jak świecący księżyc znika za chmurami’) do następującej dalej frazy, mówiącej o tym, że ukochana ‘uległa, jak wodorosty na otwartym morzu [ulegają falom]’, a z drugiej strony czasowniki użyte w tych frazach są dwu-

znaczne i odnoszą się także do śmierci człowieka[8]. Analizując przekłady zauważamy, że Boronina poprzestała w tym miejscu na czystym opisie zjawisk atmosferycznych: *Как солнце, круг свой совершив, заходит, Как луна, что в облаках теряет блеск.* Z kolei Donald Keene pokusił się o próbę rekonstrukcji tej dwuznaczności: *Dead as the day dies with the setting sun, Lost as the bright moon is lost behind the cloud.* W swoim przekładzie starałem się oddać również paralelizm składniowy porównania: *Lecz nagle, zgasła jak słońce wieczorną porą, Zniknęła jak księżyc w chmurach.*

W drugiej części utworu atmosfera przygnębienia, rozpaczy w żałobie konstruowana jest za pomocą takich metafor, jak ‘wieść szybka jak strzała (z brzozowego łuku)’, ‘ukochana odeszła tak jak opadają jesienne liście’, ‘zamilkła milczeniem ptaków na wzgórzu Unebi’. Trzeba tu także powiedzieć o użyciu gramatycznych wykładników trybu świadka/nieświadka i aspektu perfektywnego lub progresywnego. O ile w pierwszej części elegii takie wykładniki nie pojawiały się (jedynie przy ostatnim orzeczeniu poeta użył wykładnika aspektu progresywnego), co miało podkreślać statyczność, ponadczasowość tej sytuacji (podmiot liryczny ufał, że tak będzie zawsze, że ich miłość nie zostanie nigdy tak nagle ucięta), to druga jest już zdecydowanie dynamiczna – trzy razy pojawia się wykładnik trybu świadka, co oznacza, że zdarzenia związane z jego ukochaną już definitywnie dla podmiotu lirycznego przeminęły, stanowiąc przeszłość, która nigdy nie powróci[9]. Ta bardzo wyraźna w oryginale zmiana charakteru sytuacji lirycznej poprzez użycie form gramatycznych właściwych do mówienia o przeszłości została kompletnie

---

[8] *Kuru* (o słońcu) ‘zachodzić’, (o człowieku) ‘zgasnąć’; *kumogakuru* dosł. ‘skryć się za chmurami’, ale jednocześnie była to bardzo popularna metafora śmierci (por. nieistniejący, znany tylko z tytułu *Kumogakure* ‘Zniknięcie w chmurach’ rozdział *Genji monogatari „Opowieści o księciu Genji”*, w którym właśnie miała być opisana śmierć księcia Genji).

[9] Tryb świadka/nieświadka (wyrażany za pomocą wykładników *ki* i *keri*, dołączanych do orzeczenia) odzwierciedlał dwa sposoby postrzegania minionych wydarzeń przez ówczesnych Japończyków. W wypadku pierwszego z nich nadawca wypowiedzi podkreślał, że był bezpośrednim świadkiem jakichś przeszłych wydarzeń, ale jednocześnie dystansował się od nich w tym sensie, że stanowiły one dla niego jedynie coś, co bezpowrotnie przeminęło. Natomiast w przypadku trybu nieświadka mówiący albo zawieszał swoją asercję co do prawdziwości minionych wydarzeń (mówiąc: ‘dowiedziałem się o tym od kogoś i nie ręczę, że tak było’), albo też wspominał przeszłe wydarzenia, jako coś, czego skutki ciągną się aż do chwili obecnej (w pewnym sensie odpowiadałoby to angielskim formom *perfect*).



zagubiona w analizowanych przekładach, a stało się to głównie wskutek forsowania przez obydwu tłumaczy form czasu przeszłego w całym utworze (Boronina co prawda zaczęła w czasie teraźniejszym: *Гуси по небу летят... Путь ведет в Кару, В то селенье, где живет Милая моя*, jednak później przez stosowanie czasu przeszłego obraz ten stracił na spójności).

8. *okitsumo no*
*nabikishi imo wa*

Porównanie zbudowane na podobieństwie uległości żony do wodorostów na otwartym morzu, które też ‘uległe’ dają się nieść falom. Oba człony tego porównania udało się dość dobrze zrekonstruować obydwu tłumaczom: *Морскою травкою она Поникла*; *Alas, she is no more, whose soul Was bent to mine like bending seaweed!* Natomiast w żadnym przekładzie nie podjęto próby oddania dwuznaczności czasownika *nabiku*: ‘ulec jakiejś sile, presji’ i (o kobiecie) ‘ulec mężczyźnie’ (gra słów będąca efektem tej dwuznaczności zamyka siatkę aluzji erotycznych w *Elegii...* – podmiot liryczny wchodzi w doświadczenie żałoby, smutku). *Jak wodorosty, Targane falę na otwartym morzu, Uległa [mi] żona.*

9. *momijiba no*
*sugite iniki to*
*tamazusa no*
*tsukai no ieba*

Od porównania *momijiba no sugu* ‘szczeznąć (dosł. przeminąć) jak żółte, jesienne liście’ przechodzi poeta prawie niezauważalnie do drugiego czasownika *iniki* (tutaj w trybie świadka), który był już używany wyłącznie na określenie śmierci człowieka (‘odejść’). Jest to tzw. technika zmiany punktów widzenia, która była bardzo charakterystyczna dla literatury starojapońskiej. *Tamazusa no tsukai* jest kolejnym porównaniem: ‘posłaniec jak gałązka wierzby’ (posłańcy z listami mieli je zazwyczaj przyczepione do gałęzi wierzby). U Keene’a mamy prozaicznego ‘posłańca’: *Suddenly there came a messenger*, natomiast Boronina wprowadza tutaj ‘jaspisową gałązkę’ *То с веткой яшмовой/ Гонец сказал мне.* Wyniknęło to z pewnością

z błędnej interpretacji prefiksu *tama-* jako odnoszącego się do klejnotu, podczas gdy mamy tutaj do czynienia z wykładnikiem honoryfikatywności (można by więc pokusić się co najwyżej o ‘drogocenną, szlachetną gałązkę’) – ta konsekwencja w trzymaniu się przekładu literalnego doprowadziła Boroninę w ostatnim fragmencie utworu do absurdalnego tłumaczenia porównania *tamahoko no michi* ‘droga [prosta] jak drogocenna włócznia’ też za pomocą ‘jaspisowej włóczni’. Z kolei obydwaj tłumacze sprawnie oddali w przekładach technikę zmiany punktów widzenia, zawierając w jednej frazie zarówno ideę śmierci człowieka, jak i opadania jesiennych liści. *Odeszła tak jak szczezły/ Żółte, jesienne liście/ Tę wieść posłaniec szybki/ Złowieszczej strzale podobny/ Z gałązką wierzby mi niesie.*

10. *azusa yumi*
*oto ni kikite*
*iwamu sube*
*semu sube shirani*
*oto nomi o*
*kikite arieneba*

Na uwagę zasługuje w tym miejscu wyrażenie *azusayumi* ‘łuk brzozowy’, które funkcjonowało jako metafora do słowa *oto* ‘dźwięk, głos’ (jak świst strzały z brzozowego łuku). Jednocześnie ten łuk brzozowy był podstawowym rekwizytem szamanki, przywołującej ducha (a stopniowo zaczyna przybywać w wierszu symboli religijnych, aż do wyrażonego *explicite* przyzywania ducha zmarłej żony w ostatniej frazie utworu). Ponadto w tym fragmencie utworu mamy do czynienia z instrumentacją głosową – nagromadzeniem spółgłosek szczelinowych: *tamazusa no tsukai no ieba azusayumi*. Wyrażenie *iwamu sube/ semu sube shirani* jest bardzo charakterystyczne dla poetyki elegii: ‘cóż rzec? cóż począć? nie wiem’. Donald Keene nie troszczy się zbytnio o wierność oryginałowi i po prostu pomija niewygodną metaforę z ‘brzozowym łukiem’: *When the word was brought to me/ I knew not what to do nor what to say.* Dość wierna jest natomiast Boronina: *[Как] стрелой из лука,/ Вестью той стоял я поражен,/ Что делать, что сказать,/ Не знал./ Только с вестью той не мог/ Примириться я.* W moim przekładzie podjąłem dodatkowo próbę oddania instrumentacji głosowej, co zaowocowało takim rezultatem: *Tę wieść posłaniec szybki/ Złowieszczej strzale podobny/ Z gałązką wierzby mi niesie./ Cóż rzec? Cóż począć? Nie wiem./ Lecz słuchać tych wieści nie mogę.*



11. *waga kofuru*
*chie no hitoe mo*
*nagusamoru*
*kokoro mo ari ya to*
*wagimoko ga*
*yamazu idemishi*
*karu no ichi ni*
*waga tachi kikeba*

Powyższy fragment nie przedstawia sobą większych trudności i został dość wiernie oddany w obydwu analizowanych przekładach. Keene: */ But restless at the mere news,/ And hoping to heal my grief/ Even a thousandth part,/ I journeyed to Karu and searched the market place/ Where my wife was wont to go/ There I stood and listened.* Boronina: *Чтоб боль сердечную свою/ Хоть чуть-чуть унять,/ Чтоб утешиться,/ В Кару я пошел на рынок, том,/ Где бывала каждый день/ Милая моя./ Там стоял и слушал я,/ Слушал, но увы.* Moja propozycja także zasadniczo nie odbiega od powyższych: *Gdybym mógł choć w okruchu mojego serca/ Znaleźć pociechę./ Idę do wioski, na rynek/ Gdzie bywała ukochana moja.*

12. *tamadasuki*
*unebi no yama ni*
*naku tori no*
*koe mo kikoezu*

Bodajże najtrudniejsza metafora w całym utworze, oparta na tropie stylistycznym *kakekotoba* – pierwszy człon nazwy własnej *unebi no yama* ‘wzgórze Unebi’ **une** wskazywał na *uneme* ‘dwórkę, służącą’, która to właśnie nosiła na kimonie sznurki do podwiązywania rękawów przy posługiwaniu cesarzowi, co usprawiedliwia początkową metonimię *tamadasuki* ‘drogocenny sznurek’ – służąca. Tłumacz na język angielski w ogóle nie próbował odtworzyć tej metafory (*But no voice of her I heard,/ Though the birds sang in the Unebi Mountains*), natomiast Boronina stosuje częściową i nie do końca czytelną rekonstrukcję: *С той „увитой жемчугом" Унеби-горы. Пения*

*птичек –/ Голоса ее я не услыхал*. W moim przekładzie zrekonstruowałem powyższą metaforę na bazie metonimii: 'szyja' – 'łańcuszek' (który ją zdobi) i podobieństwa: 'łańcuszek' – 'łańcuch gór', co dało następujący rezultat: *O! Szlachetna szyjo/ Łańcuszku gór Unebi,/ W których nie słyszę/ Śpiewu mojej ptaszyny.*

13. *tamahoko no*
*michi yuku hito mo*
*hitori dani*
*niteshi ikaneba*
*sube o nami*
*imo ga na yobite*
*sode zo furitsuru*
*na no mi kikite*
*arieneba*

*Tamahoko no michi* to porównanie 'droga prosta jak [drogocenna] włócznia. Donald Keene – jak zwykle zresztą – daje przekład wolny, nie troszcząc się zbytnio o oddanie faktury oryginału: *None passed by who even looked like my wife./ I could only call her name and wave my sleeve*. Boronina z kolei konsekwentnie prowadzi do końca swoją strategię bardzo literalnego przekładu: *Яшмовым копьем –/ Дорогою те, кто проходил,/ Ни один ее не напомнил мне./ Что же делать? Я не знал./ И в отчаянии своем,/ Лишь махая рукавом,/ Ее имя призывал*. Jednak żaden z tłumaczy nie oddał niezrozumiałego dla europejskiego czytelnika sensu machania rękawem i wzywania imienia zmarłej żony. Moja propozycja: *Drogą prostą jak włócznia/ Nie przeszedł nikt, kto by choć trochę/ Był podobny do mej lubej./ Cóż mi pozostaje!/ Tylko wzywać jej imienia/ Machając rękawami,/ Przyzywając jej ducha.*

Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że w kwestii przekładu literackiego nie można wypowiadać się autorytarnie, a więc i mój artykuł nie pretenduje do stania się ostateczną wyrocznią odnośnie tłumaczenia *Elegii na śmierć żony* Kakinomoto no Hitomaro. Celem powyższego tekstu była próba odpowiedzi na pytanie, jak traktować starojapońskie *makura-kotoba* – jako konwencjonalne ozdobniki, które można zlekceważyć w przekładzie, czy też jako istotne w ówczesnej poetyce tropy stylistyczne, których kod hermeneutyczny tłumacz jest zobowiązany zrekonstruować. Z pewnością najtrudniejszym wyzwaniem są te tropy, które opierają się na grze słów, wieloznaczności i właśnie tego typu środki wyrazu są najczęściej pomijane w tłumaczeniach. Jednakże – jak starałem się pokazać w tym artykule – w analizowanych przekładach *Elegii na śmierć żony*, wskutek zlekceważenia przez tłumaczy *makura-kotoba* opartych na kodzie hermeneutycznym, zagubione zostało dużo z symboliki oryginalnego utworu, a także pewne jego walory kompozycyjne.

# Aneks 1. Tekst oryginalny i przekłady

*Elegia na śmierć żony* Kakinomoto no Hitomaro (transkrypcja):

Ama tobu ya/ karu no michi wa/ wagimoko ga/ sato ni shi areba/ nemokoroni/ mimaku hoshikedo/ yamazu yukaba/ hitome o ōmi/ maneku yukaba/ hito shirinu bemi/ sanekazura/ nochi mo awamu to/ ōfune no/ omoitanomite/ tamagakiru/ iwakakifuchi no/ komori nomi/ koitsutsu aru ni/ wataru hi no/ kurenuru ga goto/ teru tsuki no/ kumogakuru goto/ okitsumo no/ nabikishi imo wa/ momiji ba no/ sugite iniki to/ tamazusa no/ tsukai no ieba/ azusayumi/ oto ni kikite/ iwamu sube/ semu sube shirani/ oto nomi o/ kikite arieneba/ waga kofuru/ chie no hitoe mo/ nagusamoru/ kokoro mo ari ya to/ wagimoko ga/ yamazu idemishi/ karu no ichi ni/ waga tachi kikeba/ tamadasuki/ unebi no yama ni/ naku tori no/ koe mo kikoezu/ tamahoko no/ michi yuku hito mo/ hitori dani/ niteshi ikaneba/ sube o nami/ imo ga na yobite/ sode zo furitsuru/ na no mi kikite/ arieneba

Przekład angielski (Donald Keene):

Since in Karu lived my wife,/ I wished to be with her to my heart's content;/ But I could not visit her constantly/ Because of the many watching eyes–/ Men would know of our truth,/ Had I sought her too often./ So our love remained secret like a rock-pent pool:/ I cherished her in my heart,/ Looking to aftertime when we should be together,/ And lived secure in my trust/ As one riding a great ship./ Suddenly there came a messenger/ Who told me she was dead–/ Was gone like a yellow leaf of autumn./ Dead as the day dies with the setting sun,/ Lost as the bright moon is lost behind the cloud,/ Alas, she is no more, whose soul/ Was bent to mine like bending seaweed!/ When the word was brought to me/ I knew not what to do nor what to say;/ But restless at the mere news,/ And hoping to heal my grief/ Even a thousandth part,/ I journeyed to Karu and searched the market place/ Where my wife was wont to go!/ There I stood and listened,/ But no voice of her I heard,/ Though the birds sang in the Unebi Mountains;/ None passed by who even looked like my wife./ I could only call her name and wave my sleeve

Przekład rosyjski (Irina Boronina):

Гуси по небу летят.../ Путь ведет в Кару,/ В то селенье, где живет/ Милая моя./ Всем сердцем/ Встречи с ней желал,/ Но без конца ходить,/ От глаз скрываясь людских, не мог./ И посещал ее не часто,/ Чтобы молва об этом не пошла./ Ветвями нежными плюща/ Мы встретимся опять, все думал./ И, как на большой корабль,/ С надеждой уповал./ Сверкает жемчугом/ Меж скал пучина вод:/ Так втайне лишь/ Ее любил, но вот –/ Как солнце,/ Круг свой совершив, заходит,/ Как луна,/ Что в облаках теряет блеск,/ Морскою травкою она/ Поникла. Как листок/ Осенний, на землю упав,/ Увяла навсегда./ То с веткой яшмовой/ Гонец сказал мне./ [Как] стрелой из лука,/ Вестью той стоял я поражен,/ Что делать, что сказать,/ Не знал./ Только с вестью той не мог/ Примириться я./ Чтоб боль сердечную свою/ Хоть чуть-чуть унять,/ Чтоб утешиться,/ В Кару я пошел на рынок, тот,/ Где бывала каждый день/ Милая моя./ Там стоял и слушал я,/ Слушал, но увы:/ С той „увитой жемчугом"/ Унеби-горы/ Пения птичек –/ Голоса ее я не услыхал./ Яшмовым копьем –/ Дорогою те, кто проходил,/ Ни один ее не напомнил мне./ Что же делать? Я не знал./ И в отчаянии своем,/ Лишь махая рукавом,/ Ее имя призывал.



*Elegia na śmierć żony* – przekład polski (Krzysztof Olszewski):

*Stoję na drodze do Karych/ Galopujących doliną/ Do wsi, gdzie mieszkała/ Moja najdroższa!/ Czule ją pieścić pragnąłem, lecz –/ Gdybym bez przerwy do niej chodził,/ Zbyt wiele oczu by nas widziało./ Gdybym zbyt często do niej chodził,/ Ludzie by się zwiedzieli./ Kiedyś się spotkamy –/ Ramionami jak bluszczem / Oplotę twe ciało –/ Tak myślałem, ufając/ Jakbym płynął wielkim statkiem./ Ach! Moja perełka/ Co skrzy się jak toń wód/ Otoczona skałami/ Tak w ukryciu chowałem/ Tęsknotę mą, uczuć żar./ Lecz nagle,/ Zgasła jak słońce wieczorną porą,/ Zniknęła jak księżyc w chmurach/ Jak wodorosty/ Targane falą na otwartym morzu/ Uległa [mi] żona/ Odeszła jak szczezły/ Żółte, jesienne liście./ Tę wieść posłaniec szybki/ Złowieszczej strzale podobny/ Z gałązką wierzby mi niesie/ Cóż rzec? cóż począć? – nie wiem./ Lecz słuchać tych wieści nie mogę./ Gdybym mógł choć w okruchu mojego serca/ Znaleźć pociechę./ Idę do wioski, na rynek/ Gdzie bywała ukochana moja./ O! Szlachetna szyjo/ Łańcuszku gór Unebi,/ W których nie słyszę/ Śpiewu mojej ptaszyny./ Drogą prostą jak włócznia/ Nie przeszedł nikt, kto by choć trochę/ Był podobny do mej lubej./ Cóż mi pozostaje!/ Tylko wzywać jej imienia/ Machając rękawami,/ Przyzywając jej ducha.*

## Aneks 2. *Makura-kotoba* w *Elegii na śmierć żony* Kakinomoto no Hitomaro

1. *ama tobu ya* → *Karu* *no michi wa*

*Since in Karu lived my wife*
*Гуси по небу летят.../ Путь ведет в Кару*
*Stoję na drodze do Karych/ Galopujących doliną/ Do wsi*

2. *sanekazura* → *nochi mo awamu to* *ōfune no* → *omoitanomite*

*I cherished her in my heart,/ Looking to aftertime when we should be together,/ And lived secure in my trust/ As one riding a great ship*
*Ветвями нежными плюща/ Мы встретимся опять, все думал./ И, как на большой корабль,/ С надеждой уповал*
*Kiedyś się spotkamy –/ Ramionami jak bluszczem / Oplotę twe ciało –/ Tak myślałem, ufając/ Jakbym płynął wielkim statkiem*

3. *tama kagiru* *iwakaki* *fuchi no* → *komori nomi*

*So our love remained secret like a rock-pent pool*
*Сверкает жемчугом/ Меж скал пучина вод:/ Так втайне лишь/ Ее любил, но вот*
*Ach! Moja perełka/ Co skrzy się jak toń wód/ Otoczona skałami/ Tak w ukryciu chowałem/ Tęsknotę mą, uczuć żar*

4. *okitsumo no* → *nabikishi* *imo wa*

*Alas, she is no more, whose soul/ Was bent to mine like bending seaweed*
*Морскою травкою она/ Поникла*
*Jak wodorosty/ Targane falą na otwartym morzu/ Uległa [mi] żona*

5. *momijiba no* → *sugite* *iniki to* *tamazusa no* → *tsukai no ieba*

*Suddenly there came a messenger/ Who told me she was dead–/ Was gone like a yellow leaf of autumn*
*Как листок/ Осенний, на землю упав,/ Увяла навсегда./ То с веткой яшмовой/ Гонец сказал мне*
*Odeszła jak szczezły/ Żółte, jesienne liście./ Tę wieść posłaniec szybki/ Złowieszczej strzalepodobny/ Z gałązką wierzby mi niesie*

6. *azusayumi* → *oto ni* *kikite*

*[Как] стрелой из лука,/ Вестью той стоял я поражен*



*posłaniec szybki/ Złowieszczej strzale podobny*

7. *tamadasuki* → *unebi* *no yama ni*

*С той „увитой жемчугом"/ Унеби-горы*
*O! Szlachetna szyjo/ Łańcuszku gór Unebi*

8. *tamahoko no* → *michi*

*Яшмовым копьем –/ Дорогою*
*Drogą prostą jak włócznia*

## SUMMARY

The paper is a detailed analysis of two translations (English and Russian) of Kakinomoto no Hitomaro's (660-710) *The Elegy for My Dead Wife* (included in the first imperial anthology of Japanese poetry, *Man'yōshū*). This analysis focuses on the problem whether to avoid translating the so called *pillow-words* (*makura-kotoba*) – fixed epithets, which were one of the most important rhetorical figures in the old Japanese poetry. Many specialists find them conventional and lacking any important information. However, in spite of their conventionality, *makura-kotoba* play often an important role in constructing of the set of deep allusions within the structure of the poem. The analysis shows – without any doubt – that avoidance of translation of *makura-kotoba* may cause the lose of some important factors (particularly, the set of erotic allusions hidden under the form of an elegy) from the deep structure of this poem.